Fichamento – Guérios

Para falar de um artista, portanto, não se pode separar sua vida de sua obra. Essa separação apaga a dimensão humana da criação artística. Afinal, a vida do artista não é apenas a maturação interior de um espírito isolado, e sua obra não está suspensa em um plano separado de existência. A música produzida por um compositor é constitutivamente um discurso social: o uso que o artista faz de determinadas linguagens e estéticas em determinados momentos nos diz muito de suas buscas, sonhos e aspirações. Vida e obra são então um só fenômeno. (p. 12)

Conforme proposta de Norbert Elias, entendo que as pessoas estão constantemente imersas em redes de dependências recíprocas que as levam a atuar considerando a projeção que fazem de suas posições nessas redes. (p. 12)

Toda lembrança é uma reconstrução do passado, operada de acordo com os interesses e as preocupações da pessoa no presente. A memória também é viva e dinâmica: o contato com novas pessoas, experiências e idéias altera as lembranças e combina-se com elas. (p. 13)

A “ilusão biográfica” se constitui assim mediante a atribuição de uma lógica determinada a uma serie de eventos que, no mundo real, aparecem de forma descontínua e sem uma razão de ser preestabelecida. (p. 18 e 19)

Uma experiência biográfica (...) pode assim ser relida como um conjunto de tentativas, de escolhas, de tomadas de posição diante da incerteza. Ela não é mais pensável sob a forma da necessidade – esta vida existiu e a morte a transformou em destino -, mas como um campo de possibilidades entre as quais o ator histórico teve de escolher. (Revel, 1998, in Guerios, p. 19)

A dimensão integrada de Villa-Lobos, que, ao mesmo tempo em que fazia músicas, agia no sentido de inseri-las em diferentes universos simbólicos e de atribuir-lhes sentidos e significados. (p. 27)

Ao planejar um texto sobre “o artista”, Villa-Lobos coloca-se em posição liminar, ou seja, exterior ao mundo vivido, e questiona aquilo que parece normalmente “ir por si” e funcionar por conta própria: sua identidade. Ao fazê-lo, mostra-nos como o imaginário a respeito de sua posição (memória coletiva) era persuasivo em sua visão sobre si mesmo (memória individual). (p. 35)

Bourdieu, comentando a “ilusão biográfica”, lembra o pressuposto inconsciente que leva as pessoas a justificarem “naturalmente” o presente mediante a totalização a *posteriori* do passado. Um dos recursos para tanto é dispor os fatos em ordem cronológica. (p. 36)

A única maneira de ingressar na elite para alguém que não nascera em seu meio era o apadrinhamento, que constituía uma sólida instituição no Rio de Janeiro da época. Por motivos os mais variados, pessoas que ocupavam importantes posições auxiliavam seus conhecidos menos privilegiados. (p. 47)

Ficou claro como os músicos não-eruditos eram vistos pela elite com desconfiança e pouca consideração (...) julgamentos feitos pela elite da época e que acabaram por implementar essa hierarquia entre os músicos não eruditos. (p. 54)

Diversos intelectuais da elite passaram a convidar esses “músicos populares” para seus salões (...) Esses intelectuais, interessados nos músicos do ponto de vista do folclore ou das criações culturais “autenticamente brasileiras”, acabaram aos poucos criando vias de acesso a legitimação da presença da música não erudita entre a população mais rica. (p. 56)

No Império, os poucos músicos eruditos brasileiros moviam-se dentro do *establishment* da corte, onde a música clássica era apresentada, em concertos de câmara em salões (...) Com a proclamação da República, o espaço dos músicos teve de ser redefinido e defendido pelos próprios interessados. (p. 57)

Villa-Lobos não sofreu restrições ou teve que seguir modelos acadêmicos de produção artística (...) teve uma formação totalmente diversa daquela dada a seus pares na arte erudita, tendo convivido com pessoas de outro mundo social. (p. 62)

Gilberto Freyre destaca que a façanha do compositor foi de se realizar como intérprete (...) “dos componentes de uma cultura como a brasileira, sentindo-se não só em incivilizados ou, ainda, em primitivos, ou naqueles que ainda não atingiram em cultura um grau de civilização, como em civilizados”. (Freyre, 1982 in p. 67). “Projetando-se empaticamente [e] penetrando” em uma “virgindade cultural brasileira” ainda não detectada, Villa-Lobos conseguiu “universalizar” os elementos mais “primitivos” da cultura brasileira.

“O problema principal apresentado pelo fenômeno agudo da força estética, venha ela na forma que vier como resultado da habilidade que for, é como localizá-la entre outros modos de atividade social, como incorporá-la na textura de um padrão particular de vida”. (Béhague 1994, in p. 69). Para Geertz, então, a arte aparece enquanto problema social quando se tenta estabelecer relações entre a substancia estética das obras de arte e a substancia social das “redes de significados” que compõem uma cultura. (p. 69,70)

Foi Herder quem enunciou em seus escritos que o depositário do gênio nacional era o povo, e, mais especificamente, os camponeses, que, por viverem mais perto da natureza, tinham preservado costumes primitivos e sofrido menos influência de povos estrangeiros. (p. 73)

Ao longo do tempo, uma determinada manifestação estética, chamada pelo nome englobante de *música ocidental,* impôs-se como padrão *universal* sobre o qual outras manifestações, as músicas dos “países periféricos”, deveriam se construir para ser uma expressão do espírito humano. Com características próprias, Itália, Alemanha e França, centros da *música ocidental,* tinham a primazia na definição das formas válidas da arte, ou, em seus próprios termos, na definição das *formas universais* de expressão do ser humano. Inúmeros caminhos alternativos teriam sido possíveis; mas foi a idéia de *musica nacional* formada paulatinamente ao longo do século XIX na Europa que adquiriu importância fundamental e se espalhou pelo mundo a partir de então. (p. 81,82)

Essas obras realizadas sob inspiração nacional podiam ser apropriadas como demonstração da existência da própria nação, que, assim, com o auxílio de seus artistas, se afirmava igual as outras. (p. 82)

Toda composição musical surge em um ambiente social e, para que se entenda o que Villa-Lobos produzia em diferentes momentos de sua trajetória, deve-se conhecer as técnicas composicionais de que ele lançava mão, aquelas que ele afirmava utilizar, o valor atribuído a essas técnicas nos ambientes em que ele se movimentava, o impacto de suas obras e depoimentos sobre as outras pessoas, o impacto que as opiniões dos outros tinham sobre ele, as condições concretas de que ele dispunha para compor e mostrar suas obras, os desejos e anseios que exprimia em música, em entrevistas e escritos. (p. 104)

Ele queria também afirmar que era um bom compositor, ser aceito e aclamado no ambiente musical do Rio de Janeiro. (...) "Nesse momento, para provar vitoriosamente suas capacidades a seus detratores, ele [Villa-Lobos] realizou o feito de escrever em quatro meses uma ópera para grande orquestra". (p. 105)

Assim, não bastava a Villa-Lobos provar que era capaz de compor como os autores aceitos pelo *establishment* musical do Rio de Janeiro, ele queria também demonstrar estar alem de todos os seus pares. (...) do lugar que acreditava desde sempre *predestinado* a ocupar.

Mas essa enorme convicção do próprio valor e esse "fechamento em si mesmo" o colocavam em uma situação ambivalente, o que lhe causava grande sofrimento. Por um lado, ele se acreditava efetivamente predestinado e, portanto, muito superior a qualquer um que o criticasse. Por outro, era imensamente afetado pelas criticas que sofria, chegando a compor óperas para provar seu valor a "seus detratores". (p. 109)

Dirigindo-se aos críticos, o compositor apresenta um discurso ambivalente, no qual, ao mesmo tempo que reafirma sua superioridade, deixa claro o quanto as críticas o afetavam e o quanto ele se considerava obrigado a responder as acusações de que não tinha formação erudita. (p. 126)

Villa-Lobos negava a influencia de Stravinski em suas obras, mudando inclusive as datas em que as teria composto. Em alguns depoimentos, contudo, deixava entrever o impacto que sofrera com a obra do compositor russo. (p. 139)

Não se pode dizer, porem, que, redatando suas obras, Villa-Lobos buscava apenas prestígio. A questão é que, de acordo com a imagem de artista que Villa-Lobos fazia de si mesmo e divulgava em suas falas, escritos e composições, só faria sentido para ele ser um compositor *absoluto*: ele jamais admitira e jamais admitira ser tratado como um seguidor de qualquer outro compositor. (p. 146)

Assim, o mais provável é que o próprio Villa-Lobos, adaptando a historia contada a ele por Roquette-Pinto, a tenha transformado em relato heróico no qual figurava como personagem principal com o intuito de "fazer reclame" de si mesmo em Paris. (p. 166)

Como Villa-Lobos tinha em vista retornar em breve a Europa, começou ainda em 1930 a compor a série das *Bachianas brasileiras*, colocando-se em sintonia com as novas

demandas dos meios musicais europeus. Como sempre, contaria a historia de outra maneira, atribuindo sua opção por Bach ao que ouvia sua tia Zizinha executar ao piano em sua infância e uma possível afinidade de Bach com a música nacional brasileira, e não ao movimento musical contemporâneo na Europa. (p. 168)

Villa-Lobos via, pois, na Revolução a oportunidade de que alguém assumisse a construção de um espaço para a arte brasileira, usando as obras de artistas que eram grandes valores e que “se fizeram sozinhos” – muito provavelmente aqui uma referência a si mesmo. (p. 169)

Os “problemas do encaminhamento da arte” diziam agora respeito não à estruturação de um campo para os músicos, mas à educação artística do povo, que não estava preparado para compreender a arte. (p. 170)

Se na Europa Villa-Lobos, com sua música e suas atitudes “primitivas” e “selvagens”, era o representante da *exótica* nação brasileira, ao retornar ao Brasil ele podia assumir o papel de civilizador do povo exatamente por ter vivido no Velho Mundo. Através dessas atitudes, valores e hierarquias eram reproduzidos e legitimados. (p. 171)

Villa-Lobos percebeu que as possibilidades que o novo regime lhe oferecia eram enormes, tanto pessoal como artisticamente, e deve ter sido aí que notou que a Revolução poderia mudar radicalmente suas pretensões. Cabe aqui a hipótese de que a Exortação Cívica marca uma nova conversão e um novo desvio na trajetória de Villa-Lobos, um desvio que o levaria a ocupar o posto oficial de maior músico da nação. (p. 176)

Miceli (1979: xv-xix) argumenta que, antes de 1930, os produtores de bens culturais dependiam de suas redes de relações ou do auxilio financeiro de particulares para ingressar no mercado. Após a Revolução, os postulantes a carreiras intelectuais passaram a contar com os postos que se abriram no serviço público. De certo modo, houve uma conversão do mecenato privado ao mecenato estatal (...). (p. 179)

Nos termos de Duarte (1997:2), *regulamentação moral*, definida como “a especificidade dos processos em que as vicissitudes universais da construção da pessoa se encontram especificamente sujeitas a intervenções programáticas e repressivas, oriundas dos aparelhos institucionais de um Estado Nacional (...)”; (...) Se Villa-Lobos foi um agente de regulamentação moral no regime Vargas, foi também uma das pessoas que mais esteve sujeita a essa regulamentação. (p. 182)

Cabe destacar que o projeto de educação musical servia também a Villa-Lobos como uma rara oportunidade de *criar um público* para a sua música. (...) chegou a afirmar que essa tenha sido a grande motivação para que ingressasse no campo da educação musical. (p. 183)

A seu modo, ele fazia eco às concepções de *modernização conservadora* do regime Vargas, uma vez que buscava controlar ensinar o processo de criação musical. (p. 190)

Na Europa, vários artistas tiveram suas carreiras profundamente prejudicadas por seu “entreguismo”; no Brasil, ao contrário, o forte impulso dado por Villa-Lobos à arte de

caráter nacional, tanto em suas obras anteriores a 1930 quanto nos projetos que implementou durante essa década, foi um dos fatores que mais contribuiu para que o viés nacionalista passasse a praticamente definir os rumos da música erudita no país. (p. 197)

Após sua primeira visita a América do Norte, Villa-Lobos passou a compor predominantemente seguindo as formas tradicionais (...) Há varias hipóteses para tal mudança de rumo: Peppercorn (1979:288) aventa a hipótese de ele ter feito concessões ao público ou às conservadoras orquestras americanas, que passaram a ser o grande filão a ser explorado pelo compositor. (...) com a descoberta de um câncer de próstata (...) precisou de grandes somas de dinheiro para o tratamento, o que pode justificar a necessidade de compor de acordo com as demandas do mercado. Ao mesmo tempo, contudo, é possível que Villa-Lobos estivesse preocupado com a imagem que deixaria para a posteridade, desejando afirmar-se como um compositor erudito *tour court* e não apenas como um compositor brasileiro. (p. 199)

Para poder ter uma idéia da trajetória de Heitor Villa-Lobos, foi necessário, antes, entender o que ocorria no campo da música erudita quando ele começou a compor; as vicissitudes desse campo no Brasil da época; os julgamentos de valor atribuídos a determinadas técnicas e estéticas nos vários ambientes em que ele se movia; a maneira pela qual essas opções estéticas se entrelaçavam intimamente com determinadas posições políticas; as possibilidades materiais atribuídas a posição de artista nos meios em que ele circulou; por fim, o quem pensavam e como agiam as pessoas mais chegadas ao compositor – seus pais, seus colegas, seus críticos, seus mecenas. (p. 201)

E se suas criações mais brilhantes foram musicais, em meio a elas ele criou também a si próprio, revelando aquela característica que constitui nossa força e nossa fragilidade: a capacidade humana de submergir em universos simbólicos, construindo sentidos e atribuindo significados a idéias e sentimentos que são alimentados e direcionados em nossa convivência com outras pessoas e que nos fundam ao longo de nossas trajetória. (p. 203)